Eîdos y *Eídolon*
El problema de lo bello y del arte en los *Diálogos* de Platón

Ernst Cassirer

Si se mide la grandeza de un pensador por la amplitud de las contradicciones que su pensamiento abarca y conduce a una unidad, precisamente por esa razón, Platón* es una de las manifestaciones de la historia del espíritu singulares por antonomasia. Todos los problemas que, hasta entonces, había afrontado la filosofía griega, adquirieron con él una nueva tensión y una nueva intensidad. Si se compara el mundo de Platón con la imagen del cosmos que esbozó la filosofía de los presocráticos, se tiene el sentimiento de que aquella imagen, a pesar de toda la variedad de sus configuraciones, está adherida todavía a cierta simplicidad, a cierta arcaica «sencillez». Estas imágenes del mundo se concentran y, en última instancia, se asientan en una suprema concepción del ser. En Platón y en el diálogo platónico, el pensamiento griego llega por primera vez a ser dialéctico, en su sentido más genuino y profundo. Y esta dialéctica objetiva de los conceptos se remite en el espíritu de Platón a una subjetiva. En este espíritu, la suprema

fuerza de la configuración de la voluntad se une a la agudeza de una contemplación del mundo puramente «teorética». La fantasía mítica se manifiesta en toda su plenitud y, mostrándose en esta misma plenitud, se halla ligada a las exigencias del estricto concepto de saber establecido por la metodología general del conocimiento. Esta metodología no puede mostrarse de otro modo más que como unidad de opuestos. Su principal aportación consiste en un perfecto equilibrio intelectual que se establece entre la función de diferenciar y la de unir, entre la calma y la profundidad del puro ver que aspira a la suprema viveza del pensamiento transmitido. Con la tendencia a rendir cuentas que es propia de Platón, él ha hecho efectivo este equilibrio no sólo en su teoría, sino que también lo ha convertido conscientemente en un postulado del conocimiento filosófico. Todo conocimiento es para él análisis y síntesis, διάκρισις y σύγκρισις de los conceptos. No hay un auténtico saber que no esté precedido de una exacta y experta diferenciación de los conceptos. Al igual que el sacerdote no cuarteaba arbitrariamente al animal que servía de víctima para el sacrificio, sino que llevaba a cabo la sección de sus miembros conforme a su complexión natural, el dialéctico debe hacer visibles también esta complexión natural, esta articulación y organización internas de los conceptos[1]. Sin embargo esta capacidad de división debe estar en consonancia con la de unificación: el διαιρεῖν [dividir], el τέμνειν κατ' εἴδη [cortar según la forma] no tiene otra meta que hacer que retornen los momentos diferenciados a una forma unificada. Por eso el dialéctico es, no secundaria o adicionalmente, sino por la fuerza de su propio impulso originario, al mismo tiempo un sinóptico, al igual que, por otra parte, sólo puede ser sinóptico el verdadero dialéctico[2]. En la reunión y en la articulación de todo lo separado, en la συνάγειν [reunir] y la συνορᾶν εἰς ἕν [ver juntamente en unidad], se va constituyendo el sentido y la unidad del logos mismo[3]. Además esta relación es tan válida para la estructura

del mundo objetivo del pensamiento de Platón como para la totalidad de su mundo espiritual interior. También en éste se reúnen líneas básicas de enfoque aparentemente heterogéneas, sí, contradictorias. A veces se ha intentado hacer justicia a la diversidad del espíritu platónico, mostrando por separado los diversos aspectos que resultan de dicha diversidad, tal y como muestra una conocida presentación reciente de Platón que trata del hombre, del maestro, del escritor, del filósofo, del teólogo y del político social, otorgándoles respectivamente una sección propia. No obstante, si se intenta recorrer y describir así el alcance de la teoría de Platón, no se consigue captar el contenido esencial de esta teoría, ni el centro ideal que le es propio, ni su núcleo espiritual y personal. El concepto puramente enciclopédico de la filosofía, como una teoría de la totalidad del mundo construida a partir de la teoría de sus partes singulares, es un concepto ajeno a Platón. Para ningún otro gran pensador como para él tiene mayor vigencia el principio que Goethe sintetizó, en una ocasión, con la fórmula de que todo aquello que el hombre se propone obtener, ya sea mediante la acción o la palabra o por cualquier otro medio, debe generarse a partir de la totalidad reunida de sus fuerzas, y que en consecuencia «todo lo aislado es desechable». A Platón le fue dado, incluso de un modo directo, encarnar en sí mismo una unidad que el pensamiento moderno ha intentado por los más diversos caminos posibles. El ser y la teoría se penetran mutuamente de tal modo en él, que la cuestión de cuál de los dos momentos es el primero o el segundo en importancia, de cuál de ellos determina al otro y se ha formado según el otro, ya no puede plantearse.

Y, sin embargo, hay otro círculo de problemas para el que esta unidad parece superada, en el que parece sobrevenir una clara ruptura entre aquello que Platón es y aquello que nos enseña en su doctrina. El ético Platón, el pensador religioso, el matemático ha constituido en su dialéctica el órgano apropiado y la expresión

conceptual adecuada para su visión básica del mundo. No obstante, el primer paso hacia el reino de la dialéctica parece excluir de ésta al artista Platón, parece exigir la renuncia consciente a todo aquello que estaba vivo en las fuerzas y tendencias artísticas de Platón. Un antiguo relato nos cuenta cómo el joven Platón, después de conocer a Sócrates, en la época en la que se sintió cautivado por el sentido de la cuestión socrática, quemó sus poemas. Y también ya maduro, en el apogeo de su obra y su pensamiento, no sólo exigía en su esbozo de Estado la exclusión del artista, sino que le negaba al arte como tal derecho de residencia en la totalidad de su teoría. La teoría platónica de las Ideas, en su concepción y fundamentación originarias, no le concedía espacio alguno a una estética autónoma, a una ciencia del arte. El motivo de ello es que el arte está fijado a las apariencias sensibles de las cosas, acerca de las cuales no hay nunca un saber riguroso, sino opinión y creencia. Si esta decisión, teniendo en cuenta íntegramente la personalidad de Platón, parece paradójica, la paradoja se hace más intensa si en lugar de esto se contempla la teoría de las Ideas tanto en su neta estructura objetiva como en su devenir histórico objetivo. Y es que no ha habido ninguna doctrina filosófica que haya sido punto de partida de desarrollos estéticos tan intensa y tan ampliamente como lo ha sido este sistema que al mismo tiempo le niega a la estética un ser propio y autónomo y con los mismos derechos con respecto a otras partes del sistema. No sería una afirmación descabellada afirmar que fundamentalmente toda estética sistemática que ha irrumpido en la historia de la filosofía ha sido y sigue siendo platonismo. Allá donde a lo largo de los siglos se buscara una teoría del arte y de lo bello, como por obra de un impulso necesario del pensamiento, hubo una remisión retrospectiva al concepto y término «Idea», al que como un brote tardío se afilió el concepto de ideal. Y no sólo los teóricos del arte, sino también los grandes artistas son testigos de esta continuidad que ha pervivido

durante siglos. La serie que va de Plotino a Agustín, de Agustín a Marsilio Ficino, y de éste lleva a Winckelmann y Schelling, se corresponde con la serie de los grandes artistas que, cada cual siguiendo su camino y, sin embargo, fascinados por una tradición prolongada, buscaron y encontraron su senda hacia Platón. Basta mencionar los nombres de Miguel Ángel y Goethe para constatar la fuerza y la variedad de la continuidad de esta línea en la historia del espíritu. Si el platonismo ha acreditado la misma fuerza en la historia de la ciencia, si específicamente los fundadores de la moderna física matemática se reconocen discípulos suyos, sólo adoptan diversos motivos que ya en Platón habían sido detallados con la máxima claridad. Galileo y Kepler tenían la misma disposición de pensamiento que se introduce en los últimos *Diálogos* platónicos y que, especialmente, alcanza su manifestación en el *Timeo* y el *Filebo*. Estos completan el esquema de la ciencia exacta, que ya se había mostrado en sus rasgos principales, con un nuevo y concreto contenido, pero que desde el punto de vista puramente metódico apenas necesitaban el añadido de ningún rasgo esencial. Sin embargo, el desarrollo que experimentan los pensamientos platónicos limitados a la teoría general del arte y al arte se configura de un modo mucho más difícil y complejo. Y es que aquí hay una oscilación peculiar, un juego de oposiciones entre la atracción y la repugnancia espiritual. En tanto que el arte busca fundarse en el platonismo, siempre se ve obligado a intentar liberarse de su esfera de fascinación. Y es que precisamente el concepto de forma de la filosofía platónica, interiorizado en el pensamiento y desarrollado en todo lugar, expone a la propia filosofía platónica a su destino. A saber, abolir efectivamente su concepto de forma, al tratar de generalizarlo y tratar de hacerlo comprensible. Una y otra vez la historia del idealismo estético se topa con esta antinomia. Ante la cuestión de cómo la noción básica de forma, tal y como fue vista y determinada por Platón, puede hacerse fructífera para la esté-

tica, evitando que el objeto de la estética, y la forma y el sentido de la configuración artística, deriven en un mero universal, en una abstracción capaz de abarcarlo todo.

En el mismo Platón, la lucha de los motivos que aquí se ha introducido queda descrita del modo más claro posible, pues se parte de la oposición de dos conceptos de indudable y fundamental importancia para él y que, de algún modo, constituyen los núcleos en torno a los que rota todo su pensamiento. *Eĩdos* y *eídolon*, forma e imagen. Este par de conceptos abarca toda la amplitud del mundo platónico y presenta sus dos focos. Es un documento de la intensa fuerza del lenguaje platónico, de cómo consigue aquí fijar un significado, sirviéndose de una sola variación, de una ligera modulación expresiva. Una fijación de significado que no alcanza tanta agudeza sistemática y tanta pregnancia en todo el pensamiento platónico. *Eĩdos* y *eídolon*, dos términos que proceden de la misma raíz lingüística, que se desarrollan a partir de un significado básico del ver, del ἰδεῖν, y que, sin embargo, para Platón, en el sentido específico que él les da, toman dos direcciones fundamentalmente diversas, adquiriendo en sí dos «cualidades» contrapuestas del ver. En uno de los casos, el ver encarna el carácter pasivo de la percepción sensible que sólo aspira a recibir y a reproducir un objeto externo y sensible. En el otro, se convierte en un mirar libre, en la captación de una forma objetiva, que sin embargo no puede completarse más que como un acto de configuración llevado a cabo por el espíritu. Si nos quedamos en primer lugar en esta parte de la contraposición, se puede decir que en general lo original y lo profundo de la filosofía platónica radica en que la contemplación filosófica se eleva por primera vez de la esfera del mero «ser» a la esfera de la «forma». La filosofía presocrática también aspiraba a conceptualizar al ser, como unidad de la forma, como si estuviera dominado por una ley general, pero no supo expresar esta ley más que volviendo a tomar el color del ser. Así la filosofía jónica

de la naturaleza ubica el origen del ser en un ente particular concreto, siendo lo mismo que éste pueda caracterizarse como agua, como aire o como fuego. No obstante también allá donde esta contemplación material se transforme, donde en lugar de buscarse el ἓν κατὰ τήν ὕλην [según la materia], el ἓν κατὰ τὸν λόγον [según el argumento], este mismo logos, este mismo puro concepto de ser, en su expresión y en su configuración, se muestra ligado a cualquier imagen, a cualquier tipo de sustrato sensible. En los pitagóricos, los eleáticos y Heráclito no se habla ya más de la materia que constituye el mundo, sino de una unidad que pertenece a otra muy diferente dimensión del pensamiento. En lugar de tomar el mundo en su simple existencia, éste debe ser entendido a partir de su «principio» y como tal principio son presentados tanto el número pitagórico, como el uno eleático, como el logos heraclíteo. Pero, mientras que la noción general del logos y la visualización de la regla universal del suceder es aquilatada por Heráclito mediante la imagen del fuego que siempre vive, un fuego que arde conforme a una medida y que se extingue también conforme a una medida, Parménides sólo puede fijar la noción del ser único, en el que se difumina todo surgimiento y toda extinción así como la totalidad de las cualidades sensibles y diferencias, reduciendo la visualización del cosmos a una esfera cerrada en sí misma y perfectamente regular. Es en primer lugar con Platón con quien queda superada para siempre toda esquematización sensible de la pura noción de ser. Entonces un corte profundo separa el mundo de los ὄντα [entes] y el del ὄντως ὄν [el ser que es], la mera existencia de lo aparente del contenido y la verdad de las formas puras. No puede alcanzarse lo propia y auténticamente originario del mundo sensible en la medida en que busquemos este «principio» en él mismo o creamos fijarlo mediante determinaciones sensibles. Platón constata en tres diferentes direcciones de la contemplación esta noción básica y unitaria. Parte de la esfera del querer y del saber puros.

Funda su pensamiento en la vigencia y la verdad de las normas éticas y de los conceptos matemáticos. Y a partir de aquí el camino se prolonga llegando indirectamente a los problemas de la naturaleza, pues la naturaleza no es un mero conjunto de entes y fuerzas materiales, sino que participa del reino de las formas puras gracias al orden eterno que la domina. No pertenece al ámbito de la mera existencia, sino que encarna la esencia y las puras leyes de la esencia, en tanto que la descripción se evidencia posible en el ámbito del devenir. De este modo, el proceso consiste en el paso de los problemas de la ética a los problemas de la matemática, y en el tránsito de los problemas de la matemática a los de la naturaleza, un tránsito que para Platón entraña una estricta continuidad en el pensamiento. Por muy distintos que sean los contenidos que sean aquí aprehendidos y conducidos al ámbito del pensar, todos son reunidos en torno a una cuestión unificada sobre el pensamiento y dominada por él.

Esta cuestión quedará insatisfactoriamente formulada si, como ocurre tradicionalmente, para su caracterización se la asocia a la contraposición de lo general y lo particular. Mientras que se vea el momento esencial de la Idea platónica, y el carácter lógico que le es propio, como una presentación de conceptos genéricos frente a la pluralidad y la particularidad de las cosas individuales, no se avanzaría más allá de la polémica de los universales de la Edad Media. En realidad el problema originario del que parte Platón no es el problema de la universalidad, sino más bien el problema de la determinación. Ante lo relativo encontrar lo absoluto, ante lo condicionado lo incondicionado, ante lo indeterminado y sin límites lo determinado: esta es la exigencia sin cuya satisfacción es tan poco posible un saber auténtico como un querer auténtico. El discípulo de Sócrates captó en primer lugar la exigencia desde el punto de vista del querer. Cuando Platón comprende la cuestión socrática, para él no significa otra cosa que la cuestión sobre el

concepto, la pregunta acerca del *εἶδος* de la misma voluntad. Nuestro hacer no ha de quedar diluido en la pluralidad de las acciones particulares y casuales, no debe quedar a merced del caprichoso encanto y atractivo de lo externo, sino que debe encontrar dentro de sí una norma fija y una medida duradera, por medio de la cual debe quedar fijada como si fuera sujeta por cadenas de hierro. Esta ligadura es el carácter fundamental de todo lo ético. Hay un orden de lo virtuoso que reside en sí mismo, hay una medida interna de todas las relaciones voluntarias, cuyo contenido y cuya validez pueden ser comparados con las puras relaciones matemáticas de medida. Por este concepto central de orden, por este concepto de τάξις καὶ συμμετρία [orden y proporción], el mundo del saber está internamente unido con el de la voluntad. Ambos, el orden en el ser y en el hacer, aparecen como distintos efectos de uno y el mismo principio, por medio del cual y a partir del cual el cosmos queda en sí constituido[4].

Con la ampliación del cosmos ético que se cumple en esta analogía Platón ha sobrepasado, sin embargo, la esfera de lo socrático. El centro de gravedad de la auténtica fundamentación ha sido desplazado de la ética a la dialéctica. Ésta, no obstante, es en general, la teoría del objeto, en cuanto que es captado como objeto puro del saber. No habría una seguridad y una determinación auténticas del saber, si no hubiera contenidos del saber, fijos, que perseveraran en sí y que se mantuvieran invariables. El mundo sensible, el mundo de la sensación y la percepción inmediatas, nunca nos muestra una constancia y esta unidad de contenido consigo mismo. Su rasgo principal más bien consiste en que apenas queda fijado contenido alguno, y que incluso éste es aniquilado. Este mundo es el ámbito de la contradicción. Tampoco alcanza determinaciones fijas, pues consiste en una serie procesual de determinaciones que van sustituyéndose unas a otras de un modo variable. No hay, en él, propiedades que se sustenten a sí mismas, no hay cualidades en sí mismas, que puedan fijarse claramente y anclarse en el ámbito

del pensamiento. Por el contrario, siempre que creemos haber captado un algo o una realidad ya constituida, un τί [cuál] o un ὁποιονοῦν τι [algo cualquiera], éste se diluye en un puro devenir o en un conjunto de meras relaciones[5]. Al pensamiento no le cabe otra alternativa frente a este flotar y esta oscilación de la percepción sensible y de la imaginación, pues él se retrae ante la determinación de su propio ser. Sería inútil buscar cualquier tipo de fijación del contenido del saber, como si él mismo no estuviera fundado en la fijación de la forma pura del saber. Una vez que nos hemos cerciorado, estamos seguros de que no se difumina todo en constante movimiento, de que todo no es llevado al vaivén de nuestros «fantasmas» subjetivos, sino que ese contenido de nuestro saber posee una naturaleza propia y una dimensión lógica. Sólo por medio de la fijación del conocimiento se puede alcanzar la fijación del ser, pues sólo cuando él mismo, el conocimiento, no prescinde de su propia naturaleza, hay un cognoscente y un conocido, hay un sujeto y un objeto del saber[6].

Esta determinación, este cierre de la forma pura de la voluntad, tal y como se muestra por parte de los problemas éticos, y esa determinación de la forma pura del saber, que en Platón caracteriza, ante todo, a la matemática, se enfrentan a los dos ámbitos en los que no se sostiene ninguna configuración fija y verdadera del ser. En esos dos ámbitos, por el contrario, el movimiento de la imaginación y la fantasía sólo nos ofrece engañosamente la imagen de dicha configuración. Ambas, la apariencia de la naturaleza así como la apariencia del arte, pertenecen a la esfera de la mera imagen. Ninguna de las dos aporta una expresión del logos que permanezca igual a sí mismo, sino que ambas están sometidas al dominio de la δόξα [opinión], del subjetivo opinar e imaginar. Sobre la naturaleza recae el veredicto, que Heráclito emitió sobre ella mediante el principio del fluir de las cosas. La mutabilidad y la fluidez, la efímera relatividad de sus objetos se corresponde con

la relatividad y mutabilidad del saber que se puede alcanzar acerca de estos objetos. A la tesis objetiva de Heráclito le sale al paso la tesis subjetiva de la sofística, según la cual todos tenemos nuestro lugar en el ámbito del mundo de la percepción, en el que la percepción propia es verdadera para cada uno. No hay un saber veraz que pueda penetrar en el mundo del devenir, pues el concepto de saber excluye el de devenir. Platón mantiene inquebrantablemente esta decisión respecto al mero discurrir natural hasta sus obras de vejez, en las que el concepto de «movimiento» recibe un muy diferente significado y valoración. Entonces, κίνησις [movimiento] se convierte en un concepto sistemático de la lógica platónica. Acerca de lo que sólo puede haber una apariencia incierta, no puede haber una intuición racional ni un conocimiento que pueda aspirar a una verdad estricta[7]. De ese modo, ninguna de las presuntas «ciencias» de la naturaleza nos indica el camino al reino de las formas puras. La sublimidad y la grandeza con las que se adornan estas ciencias, quedan descubiertas a la mirada del dialéctico como engañoso oropel. Esta disposición del pensamiento alcanza una expresión especialmente característica y pregnante en ese momento de *República* en que el interlocutor de Sócrates, Glaucón, nombra a la astronomía entre aquellas ciencias que están orientadas a producir la «reorientación» del alma y a satisfacer su impulso ascensional.

> Me parece –responde Sócrates–que no es innoble el modo de aprehender, de tu parte, lo que es el estudio de las cosas de lo alto, pues das la impresión de creer que, si alguien levantara la cabeza para contemplar los bordados del techo, al observarlos estaría considerándolo con la inteligencia, no con los ojos. Tal vez tú pienses bien y yo tontamente; pues por mi parte no puedo concebir otro estudio que haga que el alma mire hacia arriba que aquel que trata con lo que es y lo invisible. Pero si alguien intenta instruirse acerca de cosas sensibles, ya sea mirando hacia arriba con la boca abierta o hacia abajo con la boca cerrada,

> afirmo que no ha de aprehender nada, pues no obtendrá ciencia de esas cosas, y el alma no mirará hacia arriba sino hacia abajo, aunque se estudie nadando de espaldas, en tierra o en mar.

Confrontados con esta medida, los astros son un «insignificante discurrir de color en el cielo» por cuyo resplandor se siente fascinado el hombre sensual, sin embargo para aquél que vive en el mundo de las Ideas, se convierten en algo bien diferente. Pues él no se ocupa de lo que se ofrece de esto a la apariencia sensible, sino de lo que esto significa para nuestro conocimiento. Y su importancia más profunda consiste en la tarea que los astros le imponen al espíritu y el estímulo a la visión matemática que ellos encierran. El dialéctico ha de aprender a contemplarlos, no como cuerpos físicos, por muy sublimes y poderosos que aparezcan, sino como ejemplos e incitaciones, como παραδείγματα [modelos] y προβλήματα [problemas] de la especulación matemática.

> Es necesario, entonces, servirse de los bordados que hay en el cielo como ejemplos para el estudio de los otros, en cierto modo como si se hallaran dibujos que sobresalieran por lo excelentemente trazados y bien trabajados por Dédalo o algún artesano o pintor: al verlos un experto en geometría consideraría que son sin duda muy bellos en cuanto a su ejecución, pero que sería ridículo examinarlos con un esfuerzo serio para captar en ellos la verdad de lo igual, de lo doble y de cualquier otra relación. [...] Entonces nos serviremos de problemas en astronomía, como lo hicimos en geometría, pero abandonaremos el cielo estrellado, si queremos tratar a la astronomía de modo de volver, de inútil, útil, lo que de inteligente hay por naturaleza en el alma[8].

Aquí queda marcada con toda su nitidez, y mediante el ejemplo de la naturaleza, la contraposición entre la forma sensible y la ideal, entre εἶδος y εἴδωλον, y sin embargo en este marco la contraposición no es en absoluto excluyente, no sólo

es posible una mediación, sino que incluso es exigible. Como la teoría de las Ideas de Platón está regida por la separación entre «Idea» y «apariencia», también está regida por la conexión de ambas. No se entiende el sentido sistemático de la separación, del χωρισμός, sin el sentido de la participación, de la μέθεξις. La apariencia es de tal forma que se diferencia del mundo de las formas puras, pero sin alcanzar una absoluta negatividad, sin quedar condenada a la absoluta aniquilación, pues lo que es absolutamente nada, es decir aquello en lo que no ha quedado huella alguna del ser y de la verdad, no puede llegar a manifestarse. La apariencia natural, el fenómeno de la naturaleza está sometido a tal disposición que no se diluye en lo natural, sino que en él se trasluce algo consistente. En todo el devenir de lo natural, sobre todo en aquel prototipo de todo devenir, que se muestra en los movimientos celestes, en los ciclos de los astros, no sólo captamos un mero «qué», no sólo captamos el mero hecho del cambio local, sino también su «cómo» y su «porqué». Se descubre en éste un orden constante, una variedad de la medida que se mantiene invariable. La naturaleza no puede ser convertida efectivamente en un problema de la matemática, a menos, que independientemente de nuestra contemplación y de la subjetiva reflexión del dialéctico, aquella contenga una relación interna con la matemática, una medida y una forma internas. Cuanto más interiorizado tiene Platón este pensamiento, más libre le queda el camino hacia una construcción científica del ser y del devenir naturales. Cada vez distingue con mayor cautela y rigor metodológicos este camino del conocimiento puro y racional: cada vez va distinguiendo más la verdad del logos de la del mito, el cual debe ser necesariamente relegado en todas las descripciones del devenir natural. Sin embargo el mito no puede ser una arbitraria poetización, sino que debe portar en sí los rasgos de lo verosímil. En este concepto de lo vero-

símil (εἰκός, εἰκασία) se acentúa tanto la contraposición con lo puro y neto, la verdad en sí misma, como la relación con ésta. Y este último momento positivo cada vez se hace más intenso en el progreso del pensamiento platónico. Desde el *Fedón* hasta *República* y el *Timeo*, puede hacerse un seguimiento del desarrollo de una problemática en la que por medio de la matemática se culmina la cada vez más completa conciliación del reino de la naturaleza y el reino de las formas puras. En el *Fedón* el transitorio sentimiento de huida del mundo se convierte en el impulso a liberarse «lo más pronto posible» de las cadenas del mundo, es decir se convierte en liberación de la naturaleza. Platón lo siente como la carencia metódica de toda especulación anterior, como una carencia que la teoría del νοῦς [inteligencia] de Anaxágoras sólo había superado aparentemente, pues su esfuerzo por concebir la razón del mundo había quedado preso en los límites del mundo, de tal manera que en lugar de constituirse como lógica y dialéctica, había seguido siendo cosmología y cosmofísica. El viaje al país de las Ideas, el δεύτερος πλοῦς [segunda navegación] del *Fedón*, necesita de otro hilo conductor.

> Me pareció entonces –dijo él–, después de eso, una vez que hube dejado de examinar las cosas, que debía precaverme para no sufrir lo que los que observan el sol durante un eclipse sufren en su observación. Pues algunos se echan a perder los ojos, a no ser que en el agua o en algún otro medio semejante contemplen la imagen del sol. Yo reflexioné entonces algo así y sentí temor de quedarme completamente ciego de alma al mirar directamente a las cosas con los ojos e intentar captarlas con todos mis sentidos[9].

Lo que aquí se exige es lo expuesto en los libros intermedios de *República*, con la posición que la ciencia de la naturaleza man-

tiene en ellos. No hay ciencia de la naturaleza que por sí misma aspire a comprender y a agotar su plenitud sensible y su variedad, pero sí hay teoría de la naturaleza que sea un caso aparte o un uso especial de la teoría matemática. Una teoría que transforme lo natural en problema de la matemática y que de ese modo lo ponga todo bajo una nueva perspectiva de observación. Sólo por ese camino alcanzamos una filosofía de la naturaleza tal y como nos la esboza el *Timeo*. Aquí también se rechaza de antemano el empeño por encontrar los elementos esenciales de la *phýsis* en lo físico. A menos que uno no quiera evitar perderse yendo del terreno de la razón al de la mera opinión, a menos que no se quieran mantener firmes los límites de la ἐπιστήμη [conocimiento] y de la ὀρθὴ δόξα [recta opinión], no puede ser considerado, como verdadero elemento de lo físico, uno de los entes sensiblemente percibidos, ya sea el aire o el fuego, la tierra o el agua. Los auténticos elementos originarios, los únicos que se evidencian como verdaderos comienzos y que como tales están situados ante nuestra contemplación intelectual son más bien aportados por modelos matemáticos puros. La totalidad del mundo no es una mera mezcla material, sino que se configura en sí misma. Se configura a partir de figuras y números. Esos elementos estructurales geométricos y aritméticos que eran tomados como tales en su constitución y hechura, se subliman ahora en configuraciones y ordenaciones con una forma específica. Aquello que denominamos fuego a partir de la mera percepción ahora lo vemos determinado por la forma del tetraedro, a lo que llamamos aire por la forma del octaedro, mientras que la forma del icosaedro determina al agua, y el hexaedro sirve tanto para constituir como para conferirle forma inteligible al elemento tierra[10]. Y al igual que en los poliedros regulares se reconoce el modelo general y el esquema según el que está constituido el mundo corpóreo, también el

devenir experimenta una nueva y pura transfiguración matemática. Aunque su contenido es opuesto al puro sentido de la idea, en este mismo contenido es dominante cierta forma interna, pues todo devenir se completa en la unidad del tiempo, que no fluye, sino que persevera en sí como tal. Y esta unidad tiene su propia invariabilidad, sus periodos y sus ritmos, en los cuales, en medio del tiempo y teniendo la movilidad del tiempo como telón de fondo, se va descubriendo de un modo paulatino un orden permanente de la totalidad del mundo. Así el tiempo se convierte en «imagen móvil de la eternidad», en una imagen que avanza conforme al número, que es una imagen de lo eterno y lo uno perseverando en sí mismo[11]. Esta es la teodicea del devenir y de la naturaleza en el sistema platónico, que por medio de los dos conceptos matemáticos de número y tiempo hace visible un orden estable, una ligazón cuya estabilidad no es equiparable a la eterna determinación de la Idea pura, pero que sin embargo es análoga a ésta. El temor ante la naturaleza, como lo meramente sensible, se ha esfumado aquí. Ella misma, como imagen, se ha convertido en una imagen puramente pensada, en un εἰκὼν τοῦ νοητοῦ [imagen de lo pensable]. La brusquedad con la que el dialéctico Platón parece querer defenderse de la insistente aparición de las figuras del mundo sensible, para abrirse el camino hacia el mundo de los conceptos puros, no se sostiene mucho tiempo frente a la noción de la naturaleza como un cosmos matemático, que se expone en *República.* También en el *Timeo,* desde luego, la contemplación de lo que deviene no es y no puede ser más que un descanso de la contemplación de lo eterno que se permite el autor[12]. El final del diálogo supera esta última reserva. Se aventura a introducir, en el sistema de Platón, la paradójica imagen del mundo como un Dios que se percibe. Los límites que el estricto ideal ha interpuesto entre sí y la realidad sensible, son traspasados

–el mito de la creación del mundo y del creador aparece como un nuevo himno a la *phýsis*, al mundo de la apariencia ordenada:

> Pues este mundo, tras recibir los animales mortales e inmortales y llenarse de esta manera, ser viviente visible que comprende los objetos visibles, imagen sensible del dios inteligible, llegó a ser el mayor y mejor, el más bello y perfecto, porque este universo es uno y único[13].

Pero una vez más, en toda crudeza, se reanuda la pugna entre el mundo de las formas puras y el mundo de las meras imágenes, la lucha entre εἶδος y εἴδωλον, si en lugar de mirar a la naturaleza contemplamos el ámbito del arte. Como el arte tiene la pretensión de poner ante nosotros una «segunda naturaleza», pero al mismo tiempo se realiza como una ruptura, en él se desarrolla una imagen doblemente reflejada, una imagen del ser cada vez más y más mediata. En lugar de remontarse arriba y a lo incondicionado, va cada vez más abajo, adentrándose en el reino de lo derivado y de lo mediado. En él domina la subjetividad con todo su poder y plenitud, que al mismo tiempo es sin duda arbitrariedad desatada. La libre actividad del hacedor de imágenes, que busca una medida y una regla objetivas, se declara aquí soberana. La fuerza de la δόξα [opinión], que está en oposición a la del concepto, hace que se vaya dando lugar a más y más imágenes que no tienen otro juez más que el δοξάζειν [opinar], en cuanto que la imaginación sensible y la fantasía son las que otorgan validez a esas imágenes. Si los fenómenos de la naturaleza estaban sometidos a un flujo y eran cambiantes, pero precisamente en este flujo se reconocía un ritmo objetivo, una armonía matemática del devenir, parece que en el mundo que construye el arte ante nosotros esta limitación estuviera ya eliminada. Ya no se le pone ningún límite a

los fantasmas que fluyen. El artista para Platón pasa a estar en el mismo nivel que el sofista, pues para él ambos son los auténticos maestros, los grandes virtuosos de la subjetividad. Con perseverancia, Platón ha mantenido este paralelismo, que comienza con *República* y que encuentra su fundamentación teórica en el gran ajuste de cuentas con la sofística que entraña su obra de vejez, el *Sofista*. Si el pensador filosófico ha de aspirar a la esfera de las formas puras, y si por la fuerza de la razón le compete la visión de lo que siempre es, el sofista y el artista quedan fascinados por las coloridas imágenes del mundo de las apariencias, a las que ellos se aferran y que nos aferran. Para el dialéctico y el investigador de las Ideas, ellos no son más que εἰδωλοποοί [hacedores de imágenes]. La actividad del artista, como la del sofista, es entendida bajo el concepto genérico de imitación, de μίμησις, y devaluadas por dicho concepto[14]. Se desarrolla la triple gradación presentada en el comienzo del décimo libro de *República*. Hay un concepto, un *eĩdos*, que el dialéctico le otorga a todo lo diverso que es comprendido mediante un significado y es denominado mediante un nombre. Y a esa unidad de la forma originaria debe estar orientado lo que produce literalmente el objeto individual fabricado con los medios de la artesanía y la técnica. Así el carpintero no da lugar al *eĩdos*, a la forma esencial de la cama o de la mesa, sino que la forma le sirve de modelo previamente presente, al que mira para fabricar una mesa específica o a un lecho específico de cama como una cosa individual concreta. No obstante, en contraposición a éste hay otro elaborador de imágenes que no se limita a la fabricación de un solo artefacto, sino cuyo arte reúne en sí el arte de todos los que elaboran artefactos:

> Pues este mismo artesano es capaz, no sólo de hacer todos los muebles, sino también de producir todas las plantas, to-

dos los animales y a él mismo; y además de éstos, fabrica la tierra y el cielo, los dioses y cuanto hay en el cielo y en el Hades bajo tierra. ¡Hablas de un maestro maravilloso! –replica Glaucón. ¿Dudas de lo que digo? –responde Sócrates. Dime: ¿te parece que no existe un artesano de esa índole? [...] ¿No te percatas de qué tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo? –Y Glaucón pregunta: ¿Cuál es este modo? No es difícil sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes: inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de las cosas de que acabo de hablar. –Sí, en su apariencia, pero no en lo que son verdaderamente.– [...] Uno de estos artesanos es el pintor, creo. ¿O no? –Claro que sí.–Pienso que dirás que lo que hace no es real, aunque de algún modo el pintor hace la cama. Sí, pero también esto en apariencia.

Así, el hacedor de imágenes divino, como configurador de las formas puras del ser, se contrapone a los artífices humanos, como hacedores de entidades particulares físicas y reales, y al artista, que como mero mimético es un elaborador de imágenes aparentes[15]. Y lo que devalúa a este último de un modo más radical es lo que más lo separa de la auténtica producción, y es que la fuerza para el hacer está diluida para él. Según Platón no hay ningún tipo de hacer puro que no esté condicionado y guiado por un ver puro. Incluso el configurador del mundo, el demiurgo del *Timeo*, sólo puede dar lugar al mundo sensible en el espacio y en el tiempo mirando a la Idea del νοητὸν ζῷον [ser viviente inteligible] como eterno modelo, y de ese modo configura lo que deviene conforme a ese «paradigma». También el técnico, el artesano en la medida en que procede de un modo productivo, en la medida en que da lugar a un nuevo producto

que procede del trabajo de sus manos, participa al menos parcialmente de esta visión ideal. El artesano que fabrica el listón del telar no está imitando nada sensible, sino lo que está ante sus ojos, que es la forma del telar como tal, es decir aquello a lo que está destinado, y en lo que consiste su función, su *télos* [finalidad] propia. Y si durante el trabajo rompe el listón, produce uno nuevo, no en cuanto que se fija en el roto, sino en esa forma originaria que ha tomado como modelo para fabricar el primero[16]. El arte «libre» del pintor parece como si operara a partir de nada, y sin embargo en Platón muestra únicamente una unilateral dependencia del modelo sensible, que al aparecer sólo como mera copia, se transforma para el artista en un modelo originario, en una norma constrictiva.

Estamos en un punto en el que el camino de Platón y el camino de la teoría del arte posterior derivada del propio Platón se separan del modo más radical posible. La teoría tardía tiene que salvar la contraposición que aquí se ha planteado, y ha intentado liberar al arte del reproche de «imitación», suplantando el estricto concepto platónico de Idea por el ambiguo e impreciso concepto de «ideal». Desde entonces en la evolución y en la interpretación histórica del pensamiento de Platón ambos conceptos se habían cruzado y solapado. No sólo la estética filosófica moderna estaba convencida de seguir la vía platónica, adoptando el concepto de ideal y llevándolo a un lugar central, incluso se ha intentado derivar el sentido originario y la tendencia originariamente sistemática de la Idea platónica de este vástago tardío. Así Carl Justi en su escrito «Die ästhetischen Elemente in der Platonischen Philosophie» («Los elementos estéticos en la filosofía platónica»), intenta aportar la prueba de que la Idea tiene su principal significado no en lo lógico ni en lo ético, sino en lo estético, de tal manera que se trata de una objetivación y una hipóstasis del modelo espiritual previo que el

artista tiene ante sus ojos con nitidez perceptiva cuando está trabajando.

> Este es precisamente «así dice Justi» el elemento que echamos de menos en la teoría del arte de Platón: la presentación del ideal y la mejora de la naturaleza, que tiene su ubicación en el objeto de la filosofía porque la esencia de lo bello se encuentra allá donde no se apunta, no nota su presencia allá donde aspira a obtener reconocimiento[17].

Sin embargo ese reproche, al difuminar por carencia de crítica las fronteras de la filosofía y del arte, no le hace justicia al dialéctico, al diairético [divisor], Platón. El «ideal» estético está y permanece, si se le toma en su sentido tradicional, en cuanto le corresponde un ser dual, pues no siente familiaridad en el mundo de lo sensible ni en el de lo inteligible, sino que flota en un indeterminado punto medio situado entre ambos. La formación del ideal no puede renunciar a su fundamento sensible, pero no se detiene en una imagen sensible individual, sino que recorre una serie de configuraciones sensibles, para, a partir de ellas, hacer en última instancia una «cosecha» subjetiva. Para Platón esa aparente justificación de la actividad artística habría supuesto la más aguda de las censuras, pues el concepto central sistemático del platonismo está precisamente en contraposición a esta noción de la «invención» artística, en contra de esta visión de la «inventio». La unidad de la forma, la unidad del *εἶδος* no puede llegar a alcanzarse nunca y de ninguna manera recogiéndola de la pluralidad sensible. Ese acopio sería precisamente el juego opuesto a la auténtica mirada sinóptica del dialéctico, al συνορᾶν εἰς ἕν [ver juntamente en unidad]. Con ésta, en lugar de remontarnos y situarnos en un plano superior al del mundo, quedaríamos atrapados en éste; en lugar de penetrar en la auténtica generalidad de la forma,

sólo conseguiríamos estar a merced de la interminable serie de la multiplicidad de la apariencia. La auténtica unidad no puede ser nunca y de ninguna manera el resultado y la mera suma de lo particular, pues la unidad y la pluralidad pertenecen a dimensiones totalmente diferentes, a moradas (ἕδραι) diferentes. Del fluir de tantas imágenes meramente sensibles, nunca puede producirse la forma pura. Al igual que en lo matemático la idea de igualdad es erróneamente captada y comprendida si la intentamos aprehender a partir de los diversos casos de igualdad fáctica, como abstracción de las mismas maderas y piedras, lo mismo es válido para la idea de lo justo, de lo bueno y de lo bello mismos[18]. Platón traza con la mayor de las precisiones las fronteras entre el curioso, que se contenta con la contemplación de lo variadamente bello, y el que ve verdaderamente, el que penetra en la forma originaria de la belleza misma[19]. Aquéllos en comparación con éstos son como los que sueñan frente a los que están despiertos, pues

> el que cree que hay cosas bellas, pero no cree en la Belleza en sí ni es capaz de seguir al que conduce hacia su conocimiento, ¿te parece que vive soñando, o despierto? Examina. ¿No consiste el soñar en que, ya sea mientras se duerme o bien cuando se ha despertado, se toma lo semejante a algo, no por semejante, sino como aquello a lo cual se asemeja?[20].

Todo lo sensible y perceptible, siendo indiferente cuáles hayan sido los elementos de lo real o de la fantasía subjetiva a partir de los que haya alcanzado su textura, sigue siendo para Platón mera imagen onírica que se diluye en la nada, tan pronto como la clara luz del día, la luz del saber dialéctico, la auténtica mirada filosófica, recae sobre ello.

La tensión entre la «forma» y la «imagen», entre εἶδος y εἴδωλον, ha alcanzado ahora su apogeo, la lucha entre ambas

parece irreconciliable. De hecho, en el ámbito del arte parece fallar ese motivo de la mediación que nos resultó tan válido en el ámbito de la naturaleza. Se puede plantear la cuestión de si, ante la noción de χωρισμός [separación], no debiera dejarse a un lado la noción de μέθεξις [participación]. Es decir: ¿no es la imagen tan esencialmente diferente de la Idea pura como para que sea imposible participar de ella y remitir a ella? En la naturaleza, esta remisión es completa: el fenómeno del devenir es el que, a través de las relaciones numéricas que aparecen en él, a través del orden matemático en el que se incardina, apunta al reino de las formas eternas del ser, de tal modo que no sólo oculta a éstas sino que también las revela. ¿Acaso las imágenes que el artista produce no son al mismo tiempo manifestación y ocultamiento? ¿No es posible, a pesar de que la Idea no sea alcanzable, a pesar de que sea imposible obtener una expresión adecuada de ella, ofrecer una expresión simbólica de ella? La conciliación por medio de la matemática parece ofrecerse con desenvoltura, pues al menos Platón no tiene dudas de que todo lo bello, en la medida en que se nos presente individualmente, ya sea como belleza natural o belleza artística, descansa sobre puras proporciones numéricas y de medida. Aquí nos topamos con el propio fundamento de la belleza y con sus determinaciones más excelentes, pues Platón no siente ningún deseo de reconocer que cualquier forma sensible pueda equipararse en belleza a las formas puras de las matemáticas, muy especialmente a los cuerpos regulares de la estereometría[21]. De ese modo volvemos a reunir verdad y belleza por medio del concepto central de medida. Y conforme a ello, en el *Filebo*, se sitúa un «placer puro» en la concordancia, en la armonía y la proporción, que como tal es incomparable con la sensación sensual de placer. La auténtica belleza no es aquello que la mayoría quiere entender por tal, es decir la belleza de los cuerpos vivientes o

de ciertas pinturas, sino aquellas superficies y aquellos cuerpos circunscritos por las reglas y las escuadras.

> Pues afirmo que estas cosas no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas y producen placeres propios (οἰκείας ἡδονάς) que no tienen nada que ver con el de rascarse[22].

A través de este concepto del «placer puro», el ámbito de lo estético parece ser también acogido en el reino de las formas puras, y conciliado con éste. Pues, en todo lugar en Platón precisamente este término de lo κάθαρον [puro] ha delimitado la significación sistemática, la esencia objetiva frente a la apariencia meramente subjetiva; lo absoluto, auto-determinado en sí y sujeto a norma, frente a lo transformable, fluido y arbitrario. En esta función el concepto de lo puro, cuyo significado básico originario remite a la esfera religiosa, ha sido adoptado y utilizado tanto por la ética como por la teoría del conocimiento de Platón. Pero precisamente esto, entonces, que reduce la auténtica belleza a las relaciones de medida objetivas, no sólo confirma, sino que hace aún más estricto el veredicto que anteriormente recaía sobre todo el arte meramente imitativo. Pues el artista, en la medida en que parte de la mera imitación, no se pregunta por la medida objetiva de las cosas, sino que las presenta en todo su cambio y su transformación, en todo lo casual de su apariencia externa. No las ofrece, tal y como están determinadas en sí mismas, sino como se presentan al observador según su posición y situación, así como por otras circunstancias externas, como por ejemplo, por la iluminación cambiante. El artista no elimina estos momentos subjetivos, sino que los busca y los acentúa premeditadamente. En lugar de la realidad de la forma sólo nos presenta la imagen aparente a la que están adheridas todos sus desplazamientos, todas sus disminuciones

y todas sus deformaciones[23]. De ese modo el mimético, en lugar de liberarnos de la inmediatez sensible de la impresión, nos fija precisamente a esa inmediatez, al proponérnosla como lo auténtico y lo último, como lo que por antonomasia «es». Frente a esta tentativa se eleva el concepto de lo «puro» tal y como lo formula la dialéctica de Platón bajo diversas denominaciones, como κάθαρον [puro] y ἀκριβές [preciso], como ἄμικτον [no hospitalario] y εἰλικρινές [sincero][24]. Todas estas denominaciones son lo común que conduce a una aguda y precisa, a una auténtica y «exacta» separación de las esferas del ser, que intentan separar la esencia y la apariencia, la forma pura y la impresión sensible con todo rigor. Sin embargo el primer paso del artista mimético consiste en superar precisamente esta separación. Su reino es el reino de la ilusión, del juego interno y del flujo de intercambios entre apariencia y realidad. Todo el atractivo que nos suscitan las obras de los artistas plásticos descansa sobre su peligroso encanto mágico –de ahí que el arte del poeta, del pintor, del escultor no sea equiparado en Platón sólo al del sofista, sino también al del mago. Si el dialéctico nos enseña a reconocer como tales las sombras proyectadas sobre la pared de la caverna al llevar a cabo el gran «giro del alma hacia la luz»[25], el mimético se opone a este giro. En lugar de penetrar en la verdad de la pura forma y del puro ser, él se mantiene en ese ámbito intermedio de penumbra en la que se hacen tenues los límites entre la luz y la oscuridad. Él se queda, tal y como diría el Epimeteo de Goethe «en el neblinoso reino de posibilidad de las formas mixtas». Lo que ante todo reprocha Platón al arte imitativo es esta mezcla, esta indeterminada oscilación, entre los mundos de la forma y de la imagen. Tampoco el artista vive inmediatamente en el mundo de la apariencia sensible, como si fuera la única que existe, también para él esto se convierte en una forma de fantasmagoría e imagen penumbrosa, pero todo

su esfuerzo está dirigido a darle un hálito de vida a esta misma sombra y a revestirla de la apariencia y el atractivo del ser.

Y a partir de aquí se explica uno de los rasgos más paradójicos y a primera vista sorprendentes de la teoría del arte platónica. Todas las posteriores teorías del arte se aferran a la correlación del arte y lo bello, hasta tal punto que la toman como una condición previa y obvia. Para Platón, la correlación se lleva a su punto contrapuesto. Se conoce el lugar decisivo que Platón ha otorgado a la Idea de lo bello. La representación del ascenso del alma a la Idea de lo bello, tal y como aparece en el discurso de Diotima del *Banquete* o en el *Fedro* en el tercer gran discurso sobre el amor, es una de las obras maestras del arte platónico de la representación, que ha fascinado a todos los siglos posteriores por su brillantez y luminosidad espiritual. No sólo el Renacimiento ha desarrollado a partir de ella la más honda comprensión de Platón, sino que también, más tarde, todas las grandes épocas de producción artística y contemplación reflexiva del arte retornan a la teoría platónica del eros, como auténtica acreditación y vindicación especulativas de toda labor de configuración artística. Sin embargo, el arte del amor que él propugna no es el arte del poeta o del artista plástico, sino el arte socrático, el arte de la dialéctica. Precisamente ésta es una de las peculiaridades de la figura de Sócrates, tal y como Platón nos la muestra en el *Banquete* con rasgos inmortales. Así Sócrates, tal y como ocurre con el problema de la verdad, aborda también el problema de lo bello de un modo peculiarmente ambiguo, genuinamente «irónico». Se asemeja a los silenos que, ocultos e invisibles, llevan en sí la imagen de un dios. Él presenta la Idea de lo bello negando su apariencia sensible. En este sentido, su esencia contiene un constante atractivo, que al mismo tiempo tiene el significado de una permanente advertencia. Y Platón fue interiorizando cada vez con más pro-

fundidad esta advertencia. Cuanto más ampliamente configura la cuestión socrática, más nítidos le quedan los límites que separan la forma meramente sensible de la espiritual. Y en consecuencia, cuanto más alto sitúa la Idea de belleza, más profundamente queda hundida para él la envoltura del arte de la copia. Pues la contemplación de la forma sensible en la que se sume el artista es un primer escalón y un punto de tránsito en la ascensión al mundo de lo bello, pero no puede y no debe ser más que un punto de tránsito. El auténtico eros no se queda en la forma corporal y sensible que sirve para encenderlo, sino que se remonta de la belleza del cuerpo a la belleza del alma, a la belleza de las acciones, de las aspiraciones, de los conocimientos:

> Quien hasta aquí haya sido instruido en las cosas del amor, tras haber contemplado las cosas bellas en ordenada y correcta sucesión, descubrirá de repente, llegando ya al término de su iniciación amorosa, algo maravillosamente bello por naturaleza, a saber, aquello mismo, Sócrates, por lo que precisamente se hicieron todos los esfuerzos anteriores, que, en primer lugar, existe siempre y ni nace ni perece, ni crece ni decrece; en segundo lugar, no es bello en un aspecto y feo en el otro, ni unas veces bello y otras no, ni bello respecto a una cosa y feo respecto a otra, ni aquí bello y allí feo, como si fuera para unos bello y para otros feo. Ni tampoco se le parecerá esta belleza bajo la forma de un rostro ni de unas manos ni de cualquier otra cosa de las que participa un cuerpo, ni como un razonamiento, ni como una ciencia, ni como existente en otra cosa, por ejemplo, en un ser vivo, en la tierra, en el cielo o en algún otro, sino la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella de una manera tal que el nacimiento y muerte de éstas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada. Por consiguiente, cuando alguien asciende a partir de las cosas de

> este mundo mediante el recto amor de los jóvenes y empieza a divisar aquella belleza, puede decirse que toca casi el fin[26].

De esta «trascendencia» respecto a lo limitadamente sensible y lo particularmente sensible, el arte de la copia no sabe nada. En lugar de remontarse «más allá del ser» (ἐπέκεινα τῆς οὐσίας), avanza a tientas y afanosamente a través de lo dado con ayuda de las muletas de la imitación. La dialéctica nos indica aquí el auténtico camino, el camino hacia el alto mar de lo bello[27].

Se puede así comprender cómo esta estricta y fija disposición del pensamiento es la misma contraposición básica, sistemática y exhaustivamente constituida, que determina todos los juicios de Platón sobre el arte o sobre lo bello. Y con todo, cuando se leen los *Diálogos* de Platón en su conjunto, se percibe un tono y un sonido diferentes que no se identifican del todo con esta disposición. Un esencial atractivo del diálogo platónico es precisamente que a pesar de estar totalmente vertido a la presentación de nociones objetivas, no se agota plenamente en ellas. Junto a la objetiva sistematicidad de los conceptos queda impresa en el diálogo la movilidad y la vida subjetiva del proceso del pensamiento; junto al contenido general de los problemas queda también constancia de la problemática espiritual del pensador. No siempre ambas facetas quedan perfectamente engranadas ni alcanzan completa armonía, sino que a menudo ocurre como si en estas resonancias de lo más personal y lo más individual en Platón fueran audibles algunas finas oscilaciones y ciertas diferencias de tono. Y quizás esas diferencias y esa tensión interior penetran con la máxima claridad en los juicios de Platón sobre el artista y la obra de arte. Cuanto más advierte contra las obras de engaño y de magia del arte, más claro se ve cómo está apresado por esta magia, así como lo difícil que le

resulta liberarse de ella. Lo profundamente que ha repercutido en él la poesía griega y especialmente Homero es algo que reconoce en aquel lugar de *República* en el que considera a la poesía trágica y a su mentor Homero como productores de «fantasmas» a los que él, en nombre del logos, expulsa del Estado[28]. Y en el *Fedro*, donde frente al arte del discurso, frente a todos los encantos y atractivos de la retórica, una vez más se orienta hacia el puro concepto del saber, hacia el concepto de la dialéctica, pero al mismo tiempo aboga por el más profundo derecho a la θεία μανία [locura divina] del artista[29]. Aquí la «trascendencia» de la Idea es defendida con tanta decisión como para, al menos, tolerar una imagen sensible a la Idea de lo bello:

> De la justicia, pues, y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros les es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces, cuando con el coro de bienaventurados teníamos a la vista la divina y dichosa visión, al seguir nosotros el cortejo de Zeus, y otros el de otros dioses, como iniciados que éramos en esos misterios, que es justo llamar los más llenos de dicha[30].

Incluso en el estilo individual del *Fedro*, se puede distinguir esta doble posición de Platón frente al problema de la belleza sensible. Pues el reino de las formas puras no está en ningún lugar, ya que es el ser intangible, carente de color, de figura, que sólo puede ser visto por la razón, conocido con gran esfuerzo y con más energía aún ser distinguido de toda la existencia sensible del fenómeno. Y por otra parte Platón tiene la fuerza de la figuración plástico-sensible que en esta obra se manifiesta como en ninguna otra. El paisaje a la orilla del Iliso, en el que Sócrates y Fedro conversan, se muestra en todo mo-

mento con todos sus rasgos propios, asible y claro ante nosotros. Aquí no sólo todo se ve con los más nítidos perfiles, sino también pintado con los más delicados y con los más vivos colores. Aquí están en contacto, aquí se concilian en Platón, aquellas antítesis que ponen en pie y caracterizan propiamente a su teoría de las Ideas. Como Sócrates, cuando después de su exposición en el *Fedón*, poco antes de su muerte, se dedica a hacer poesía, pues le sobreviene la duda de si el requerimiento del dios de rendir culto a las Musas ha sido auténtica y completamente satisfecha con su filosofía[31]. También así el *Fedro* platónico, llevando el concepto de dialéctica a su máxima claridad y agudeza, puede al mismo tiempo ser una suerte de palinodia de aquel juicio de censura por el que Platón condenaba al arte remitiéndolo a la esfera de la μίμησις [imitación] y a encerrarlo ahí. Pues el mismo Platón descubre y practica aquí un nuevo arte, tal y como ocurre en el *Timeo*, que no sólo es realizador de copias, sino también auténticamente configurador: el arte del discurso mítico, que si bien no tiene aspiraciones de verdad absoluta, no es sin embargo sólo engaño, sino que hace visible lo verdadero mismo en la imagen de lo «verosímil».

Y también desde el otro lado, desde la cara opuesta, determinados motivos actúan llevando a una distensión de las grandes contraposiciones polares sobre las que descansa el sistema de Platón. Pues cada vez se va mostrando más y más cómo la imagen no sólo experimenta familiaridad con la esfera del arte, sino que su auténtica repercusión alcanza incluso el ámbito del conocimiento puro. Y así posibilita el conocimiento matemático, que como tal está dirigido hacia las Ideas, en su permanencia y eternidad, en su puro en-sí, sin poder prescindir en ningún momento de sus apoyos y sustentos sensibles. Sólo en la imagen, sólo en el caso particular, puede ser presentada la naturaleza de lo general y lo carente de imagen. Esta

misma relación con la imagen y esta fijación en la imagen es la auténtica zanja limítrofe entre el proceder del matemático y el del dialéctico. Un preciso corte metódico –un τμῆμα [corte] tal y como dice expresamente el propio Platón– que no sólo distingue lo sensible de lo pensado, sino que también se adentra en el reino del conocimiento puro. Respecto a una parte de lo pensable el alma sólo tiene que ver consigo misma, en la medida en que sólo capta puramente lo verdadero mismo y lo persigue hasta su último principio carente de condiciones previas y de imágenes. Sin embargo, en la otra parte de lo pensable el alma se sirve de imágenes visibles y las pone en relación con sus intuiciones sin tener presentes tanto estas imágenes como algo diferente a lo que se asemejan[32]. Incluso no se detiene en este punto la asociación del pensamiento a la imagen. También el dialéctico, también el filósofo, que, en su pensamiento puro y con motivo de las conclusiones lógicas, está dedicado a la visión de lo que siempre es[33], se siente apresado por el poder de la imagen, tan pronto emprende el intento de llevar a palabra el resultado de esta visión con finalidades de enseñanza y transmisión. Pues toda reproducción en la palabra es presentación indirecta, que no puede dejar de ser inadecuada al objeto que intenta describir y expresar. Platón nos remite entonces –en la gran contribución filosófica de la *Carta VII*– no sólo al modelo material del que nos servimos para presentar el concepto puro, sino también a la presentación lingüística de la misma mediante una palabra específica. Y ambos, la imagen sensible y el sonido, están sujetos, desde el punto de vista del conocimiento puro, a los mismos condicionamientos y limitaciones. El nombre y la imagen, ὄνομα y εἴδωλον, están a una misma distancia del círculo en sí que αὐτός ὁ κύκλος [el círculo mismo]. Lo trágico de tener que buscar algo último e incondicionado y, al intentar mostrarlo, estar encadenado al insuperable condicionamiento de la expre-

sión indirecta, es una tragedia que recae sobre el dialéctico lo mismo que sobre el artista. Aquél, intentando formular lingüísticamente sus últimos conocimientos, tampoco puede ir más allá del ámbito de lo indirecto, es decir del ámbito de la μίμησις [imitación], si tomamos este concepto en su más amplio sentido. Pero, por otra parte, esta mediación no ha de ser entendida ni valorada de un modo negativo, sino que se trata de un escalón previo del supremo conocimiento filosófico, pues sólo aquel que ha pasado con incansable esfuerzo por el ámbito del nombre y de la definición lingüística, por el ámbito de la visión y la percepción sensible, es capaz de hacer luz en su intuición intelectual, hasta el punto en que esto le está permitido a la naturaleza humana. De esa manera, para el viejo Platón la última y extrema tensión del pensamiento lleva a una ruptura consigo mismo. A una ruptura que ya no rechaza el medio de la imagen, pues se trata de la expresión específicamente humana que podemos otorgarle a lo espiritual supremo[34].

Sin embargo el arte, en la medida en que no puede ir más allá del ámbito de la mera representación, no recibe un lugar en la estructura y configuración del sistema filosófico, pues no se muestra apropiado para satisfacer las estrictas demandas del logos:

> No obstante, quede dicho –escribe Platón en *República*– que si la poesía imitativa y dirigida al placer puede alegar alguna razón por la que es necesario que exista en un Estado bien gobernado, la admitiremos complacidos, conscientes como estamos de ser hechizados por ella. Pero sería sacrílego renunciar a lo que creemos verdadero. [...] Grande, en efecto, es la contienda, [...] mucho más grande de lo que parece, entre llegar a ser bueno o malo; de modo que ni atraídos por el honor o por las riquezas o por ningún cargo, ni siquiera

por la poesía, vale la pena descuidar la justicia o el resto de la excelencia[35].

Por eso todo el pathos del lógico y ético Platón se enfrenta a los atractivos y encantos del arte. El sistema de Platón no quiere saber nada de la Estética filosófica como tal, ni siquiera de su posibilidad. Por qué caminos y en virtud de qué mediaciones históricas a partir este mismo sistema se ha desarrollado la Estética es algo de lo que no podemos ocuparnos aquí. Tan sólo podemos aludir aquí a un motivo que ya está vivo en Platón, si bien alcanza toda su efectividad sólo en el neoplatonismo. Se trata de la noción básica de la teoría platónica del amor, a saber, que todo eros debe ser un eros productivo. Toda la auténtica fuerza espiritual del hombre, independientemente de su orientación, e independientemente de que tenga repercusiones en el pensamiento, en la acción o en la creación de imágenes, es una fuerza fecunda. Ni a la posesión, ni a la mera visión de lo bello, sino sólo a «la gestación en lo bello» es a lo que tiende el eros:

> Cuando [los hombres] se encuentran en cierta edad, nuestra naturaleza desea procrear. Pero no puede procrear en lo feo, sino sólo en lo bello. [...] Así, pues, según se desprende de este razonamiento, necesariamente el amor es también amor de la inmortalidad. [...] En consecuencia, los que son fecundos según el cuerpo se dirigen preferentemente a las mujeres y de esta manera son amantes, procurándose mediante la procreación de hijos inmortalidad, recuerdo y felicidad, según creen, para todo tiempo futuro. En cambio, los que son fecundos según el alma se encaminan hacia el conocimiento y cualquier otra virtud, de las que precisamente son procreadores todos los poetas y cuantos artistas se dice que son inventores (καὶ τῶν δημιουργῶν ὅσοι λέγονται εὑρετικοὶ εἶναι)[36].

En este concepto de la generación de las formas y del encuentro fecundo, en este concepto de lo heurístico, que no se le niega incluso al artista, el concepto de mímesis obtiene en Platón mismo un fuerte contrapeso. Tampoco en el arte tiene un dominio absoluto la mera μίμεσις, sino que en él domina una auténtica función procreadora; tampoco ha de entenderse como imitación, sino como forma autónoma de presentación. Este motivo lo adoptó Plotino, entretejiéndolo con su teoría de lo «bello inteligible». Cuando Fidias hizo a Zeus, no lo llevó a cabo sirviéndose de un modelo sensible, sino que le dio la forma que Zeus se habría otorgado a sí mismo, cuando él decidió presentarse corpóreamente ante nosotros. En estas frases se anuncia, en el mismo interior de la historia del platonismo, una nueva valoración del arte. Ahora ya no es meramente una reproducción y una copia del mundo constituido, sino que retorna a los principios, a las formas básicas de la constitución misma. Así el auténtico artista actúa como el demiurgo divino, que produce el mundo sensible a partir de la visión de las Ideas como prototipos eternos. A través de la mediación de Marsilio Ficino, de Giordano Bruno, de Shaftesbury y Winckelmann, esta visión fundamental se va convirtiendo cada vez más en patrimonio espiritual de la época moderna. Entonces, desde el Renacimiento se desarrolla una nueva forma de Estética y de Teoría del arte que, apoyándose en Platón y mirando retrospectivamente a él una y otra vez, lucha por darle al mundo del arte la «justificación» teórica y sistemática, que Platón le había negado, y que le tenía que denegar desde los previos supuestos sistemáticos de su teoría[37].

E. C.

Traducción: *Miguel Salmerón.*
Revisión: *José Jiménez.*

NOTAS

° Lógicamente, Cassirer cita a Platón a partir de traducciones al alemán. Al presentar su texto en español se han unificado todas las citas y referencias utilizando las traducciones directas de los *Diálogos* publicadas por la editorial Gredos, Madrid.

[1] Cfr. *Político* 286d ss., *Fedro* 265d ss.

[2] Ὁ μὲν γὰρ σινοπτικός διαλεκτικός, ὁ δὲ μὴ οὐ («Pues el dialéctico es sinóptico, no así el que no lo es»), *República* 537c.

[3] Cfr. v. g. *Sofista* 259e: διὰ γὰρ τὴν ἀλλήλων τῶν εἰδῶν συμπλοκὴν ὁ λόγος γέγονεν ἡμῖν («Pues el discurso se originó para nosotros por la combinación mutua de las formas»).

[4] Cf. especialmente *Gorgias* 508a: φασὶ δ' οἱ σοφοί καὶ οὐρανὸν καὶ γῆν καὶ θεοὺς καὶ ἀνθρώπους τὴν κοινωνίαν συνέχειν καὶ φιλίαν καὶ κοσμιότητα καὶ σωφροσύνην καὶ δικαιότητα καὶ τὸ ὅλον τοῦτο διὰ ταῦτα κόσμον καλοῦσιν («Dicen los sabios que al cielo, a la tierra, a los dioses y a los hombres los gobiernan la convivencia, la amistad, el buen orden, la moderación y la justicia, y por esta razón, llaman a este conjunto cosmos»).

[5] Cf. especialmente *Teeteto*, 152d.

[6] Cf. *Crátilo*, 386d: Οὐκοῦν εἰ μήτε πᾶσι πάντα ἐστὶν ὁμοίως ἅμα καὶ ἀεί, μήτε ἑκάστῳ ἰδίᾳ ἕκαστον, δῆλον δὴ ὅτι αὐτὰ αὑτῶν οὐσίαν ἔχοντά τινα βέβαιόν ἐστι τὰ πράγματα, οὐ πρὸς ἡμᾶς οὐδὲ ὑφ' ἡμῶν ἑλκόμενα ἄνω καὶ κάτω τῷ ἡμετέρῳ φαντάσματι, ἀλλὰ καθ' αὑτὰ πρὸς τὴν αὑτῶν οὐσίαν ἔχοντα ᾗπερ πέφυκεν. («Por consiguiente, si ni todo es para todos igual al mismo tiempo y en todo momento, ni tampoco cada uno de los seres es distinto para cada individuo, es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba o abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza»); (cf. especialmente *Crátilo*, 440b).

[7] Cf. *Filebo* 59b: περὶ οὖν τὰ μὴ κεκτημένα βεβαιότητα μηδ' ἡντινοῦν πῶς ἄν ποτε βέβαιον γίγνοιθ' ἡμῖν καὶ ὁτιοῦν; οὐδ' ἄρα νοῦς οὐδέ τις ἐπιστήμη περὶ αὐτά ἐστι τὸ ἀληθέστατον ἔχουσα («¿Cómo, pues, podríamos conseguir un conocimiento sólido de lo que no tiene consistencia alguna?... Por eso ningún intelecto ni ciencia alcanza el máximo grado de verdad con relación a las cosas»).

[8] *República* 529a ss.

[9] *Fedón*, 99d ss.

[10] *Timeo* 48b ss, 55a ss.

[11] *Timeo* 37d εἰκὼ δ' ἐπινοεῖ κινητόν τινα αἰῶνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰῶνος ἐν ἑνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα, τοῦτον ὃν δὴ χρόνον ὠνομάκαμεν («procuró realizar una imagen móvil de la eternidad y,

al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo»).

[12] Cf. *Timeo*, 59c, d.

[13] *Timeo*, 92c.

[14] Cf. especialmente *Sofista* 233e ss., 239d, 254a, *República* 605c.

[15] Cf. *República*, 596c ss.

[16] *Crátilo*, 389a ss.

[17] Carl Justi, «Die ästhetischen Elemente in der Platonischen Philosopie»; Marburg, 1860, p. 62.

[18] Cf. *Fedón*, 74 A ss.

[19] ταύτῃ τοίνυν...διαιρῶ, χωρὶς μὲν οὓς νυν δὴ ἔλεγες φιλοθεάμονάς τε καὶ φιλοτέχνους καὶ πρακτικούς καὶ χωρὶς αὖ περὶ ὧν ὁ λόγος, οὓς μόνους ἄν τις ὀρθῶς προσείποι φιλοσόφους...οἱ μέν που φιλήκοοι καὶ φιλοθεάμονες τάς τε καλὰς φωνὰς ἀσπάζονται καὶ χρόας καὶ σχήματα καὶ πάντα τὰ ἐκ τῶν τοιούτων δημιουργουμένα, αὐτοῦ δὲ τοῦ καλοῦ ἀδύνατος αὐτῶν ἡ διάνοια τὴν φύσιν ἰδεῖν τε καὶ ἀσπάσασθαι («En este sentido, precisamente, hago la distinción, apartando a aquellos que acabas de mencionar, amantes de las artes y espectáculos y hombres de acción, de aquellos sobre los cuales versa mi discurso, que son los únicos a quienes cabría denominar correctamente "filósofos". [...] Aquellos que aman las audiciones o los espectáculos se deleitan con sonidos bellos o con colores y figuras bellas y con todo lo que se fabrica con cosas de esa índole; pero su pensamiento es incapaz de divisar la naturaleza de lo Bello en sí y de deleitarse con ella»). *República*, 476a-b.

[20] Ibid., 476c.

[21] *Timeo*, 53e: τόδε γὰρ οὐδενὶ συγχωρησόμεθα, καλλίω τούτων ὁρώμενα σώματα εἶναί που καθ' ἓν γένος ἕκαστον ὄν. («Pues no coincidiremos con nadie en que hay cuerpos visibles más bellos que éstos, de los que cada uno representa un género particular»).

[22] *Filebo*, 51c.

[23] Cf. especialmente *Sofista*, 233e ss., *República*, 605c, inter alia.

[24] *Sofista*, 234, cf. también *Filebo*, 44c.

[25] Cf. especialmente *República*, 521c: τοῦτο δή, ὡς ἔοικεν, οὐκ ὀστράκου ἂν εἴη περιστροφὴ ἀλλὰ ψυχῆς περιαγωγὴ, ἐκ νυκτερινῆς τινος ἡμέρας εἰς ἀληθινὴν τοῦ ὄντος οὖσα ἐπάνοδος, ἣν δὴ φιλοσοφίαν ἀληθῆ φήσομεν εἶναι. («Pero esto, me parece, no es como un voleo de concha, sino un volverse del alma desde un día nocturno hasta uno verdadero, o sea, de un camino de ascenso hacia lo que es, camino al que correctamente llamamos "filosofía"»).

[26] *Banquete*, 210e ss.

[27] *Banquete* 210d: ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ («vuelto hacia ese mar de lo bello»).

[28] Cf. *República*, 598e ss.

[29] *Fedro*, 244a.

[30] *Fedro*, 250b.

[31] *Fedón*, 60d ss.

[32] Cf. *República*, 510a ss.

[33] *Sofista*, 254a: ὁ δέ γε φιλόσοφος τῇ τοῦ ὄντος ἀεὶ διὰ λογισμῶν προσκείμενος ἰδέᾳ... («El filósofo, por su parte, relacionándose siempre con la forma del ser mediante los razonamientos»).

[34] *Carta VII*, 342a ss. Cf. Especialmente 344b: ἅμα γὰρ αὐτὰ ἀνάγκη μανθάνειν, καὶ τὸ ψεῦδος ἅμα καὶ ἀληθὲς τῆς ὅλης οὐσίας, μετὰ τριβῆς πάσης καὶ χρόνου πολλοῦ: μόγις δὲ τριβόμενα πρὸς ἄλληλα αὐτῶν ἕκαστα, ὀνόματα καὶ λόγοι ὄψεις τε καὶ αἰσθήσεις... ἐξέλαμψε φρόνησις περὶ ἕκαστον καὶ νοῦς, συντείνων ὅτι μάλιστ' εἰς δύναμιν ἀνθρωπίνην. («Es necesario, en efecto, aprender ambas cosas a la vez, la verdad y lo falso del ser entero, a costa de mucho trabajo y mucho tiempo [...] Y cuando después de muchos esfuerzos se han hecho poner en relación unos con otros cada uno de los distintos elementos, nombres y definiciones, percepciones de la vista y de los demás sentidos, [...] surge de repente la intelección y comprensión de cada objeto con toda la intensidad de que es capaz la fuerza humana»).

[35] *República*, 607c ss.

[36] *Banquete*, 206b ss.

[37] Acerca de esta evolución de la que no se puede hacer seguimiento aquí, remitimos a un destacado trabajo de Erwin Panofsky, que en asociación a los problemas aquí tratados, estudia la repercusión de las principales nociones platónicas en la estética y la teoría del arte: *Idea. Una contribución a la historia del concepto de la teoría del arte antigua* (Studien der Bibliothek Warburg Band V, Leipzig, 1924) [Tr. esp. de M.ª T. Pumarega; Cátedra, Madrid, 1978].